نافذة على المسرح

د. نهاد صليحة



مهرجان القراءة للجميع ٩٥
مكتبة الأسرة

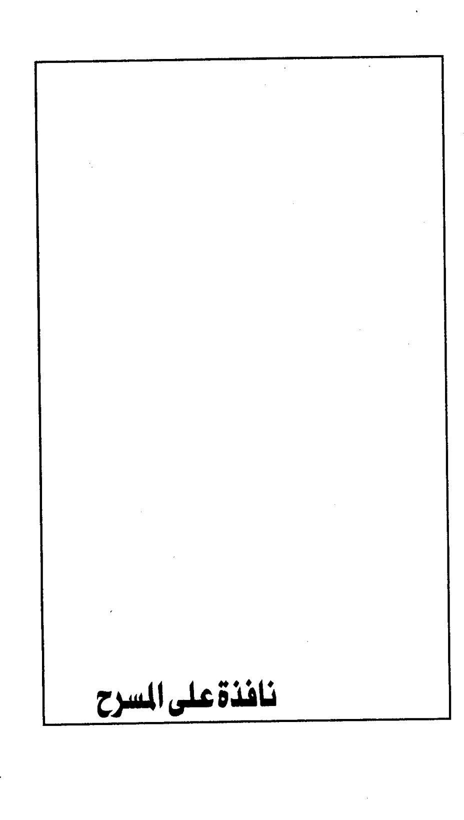
برعاية السيدة سوزان مبارك

(تراث الإنسانية)

الجهات المشاركة :
جمعية الرعاية المتكاملة
وزارة الثقافة
وزارة الإعلام
وزارة التعليم
وزارة الحكم المحلى .
المجلس الأعلى للشباب والرياضة
التنفيذ : هيئة الكتاب

الانجاز الطباعى والفنى
محمود الهندى

المشرف العام
د. سمير سرحان


نافذة على المسرح

نافذة على المسرح

د.. نهاد صليحة

مقدمة

المسرح.. ذلك العالم السحرى العجيب المثير، عالم الألوان والأصباغ والأقنعة، عالم اللعب والوهم المؤقت والانفتاح على الحلم، عالم البدائل التى لا حدود لها، وحرية الخيال فى إعادة تشكيل الواقع والحياة والمصائر، عالم اللذة والبهجة والنشوة والجمال.

المسرح هو موضوع هذا الكتاب.

ما هو المسرح؟ وما هى الدراما؟ وما أهمية التمثيل؟

هل المسرح مكان نختلف إليه للتسرية والترويح عن النفس والتحرر من قيود الواقع ولو لفترة فنخرج منه وقد تجدد نشاطنا، وتوهجت طاقتنا للحياة، واتسعت

آفاق مداركنا، واتقدت أذهاننا، فبتنا أكثر حيوية، وقدرة على الفعل والإبداع، وعلى الحب والتسامح وتفهم الآخرين، وعلى مواجهة الواقع أياً كانت مشاكله، بل والتصدى لهذه المشاكل؟

أم أن المسرح مكان للهو العابث والمجون، فكأنه ملهى ليلى يلجأ إليه المرء للنسيان وتغييب الوعى فيما يشبه الإغماءة؟

هل هو إفساد ومضيعة للوقت كما يقول البعض؟ أم أنه مكان يمارس فيه الإنسان ـ سواء كان فناناً أو متفرجاً ـ نشاطاً إبداعياً فكرياً راقياً يؤكد إنسانيته وتفرده عن سائر مخلوقات الله؟

أسئلة وأسئلة سنحاول الإجابة عليها فى هذا الكتاب الذى أرجو من الله أن يأتى بسيطاً وممتعاً ومفيداً.

لكننى أرجو من القارئ فى البداية ألا يخلط بين المفهوم العام للمسرح الذى يسعى هذا الكتاب إلى طرحه وبين فترات الانحطاط والأزمات التى يمر بها المسرح بين الحين والآخر، كما أرجوه ألا يتخذ من العروض المسرحية الهابطة التى تتسيد المسرح المصرى فى الفترة الراهنة ذريعة لإدانة المسرح برمته.

إن المسرح المصرى يتعرض الآن لهجوم ثلاثى ضار يتهدد كيانه وشرعيته. فمنذ سنوات بدأ التشكيك فى بقاء واستمرار الظاهرة المسرحية بعد انتشار وتغلغل التكنودراما ـ أى الدراما المسجلة: دراما التليفزيون والفيديو إلى جانب السينما طبعا، وسمعنا عدداً من المثقفين والكتّاب يتنبؤن بإندثار المسرح بضمير مستريح ونفس راضية! وكأن التكنودراما المعلّبة يمكن أن تعوضنا عن الدراما الحية! وكأن التجربة المسرحية تفتقر إلى أى نوع من الخصوصية التى تميزها عن أى تجربة أخرى!

هذا هو الهجوم الأول!

أما الهجوم الثانى فيتمثل فى الاتجاه المنظم إلى تهميش الظاهرة المسرحية وتزييفها وتشويهها، ومحو دلالاتها الاجتماعية والسياسية والمعرفية، وتقليصها إلى نشاط ترفيهى سطحى ضامر يستهدف تغييب الوعى وتدمير الفكر وقتل الوقت. وقد نبت هذا الاتجاه فى السبعينيات مع تحول العديد من الخدمات الأساسية ـ الثقافية وغيرها ـ إلى سلع تجارية، وساهم التليفزيون مع الأسف فى تغذية هذا الاتجاه بإصراره على بث

المسرحيات الهزلية الضعيفة دون غيرها وتغييب الوجه الجاد الممتع للمسرح عن الساحة الإعلامية، والجدية التى أعنيها هنا لا تعنى الجهامة والقتامة ونفى الكوميديا عن المسرح، بل تعنى احترام عقل المشاهد وذكائه ووقته والسعى إلى امتاعه متعة حقيقية بالفن الجميل.

أما الهجوم الثالث فهو وليد الثمانينات، ويتمثل فى اتجاه بعض الفئات المتطرفة إلى تحريم وتجريم الممارسة المسرحية باسم الدين وكأنها بدعة مضللة وليست ملكة إبداعية معرفية وهبها الله عز وجل للإنسان! وأين يكون الإنسان دون القدرة على استرجاع الماضى بأحداثه وشخوصه على مسرح الذاكرة ليتأمله ويتفهمه ويستخلص منه العبرة والهدى؟ وأين يكون الإنسان إذا حرم القدرة على تخيل المستقبل وإمكاناته حتى يتأهب لعلاقاته؟ وإذا كان الله قد وهب الإنسان القدرة على تذكر ماضيه وتخيل مستقبله فى صورة مسرحية، وإذا كان سبحانه قد كرّم التمثيل حين ضرب لنا الأمثال فى القرآن معرفة منه بأنها أعمق أثراً فى النفس من الأفكار المجردة، فكيف لنا بالله أن نحرم هذا النشاط على الجماعة؟

إن الهجوم على المسرح باسم الدين ليس جديداً وليس قاصراً على المجتمعات الإسلامية. ففى أواخر القرن السادس عشر على سبيل المثال اضطر الشاعر الانجليزى السير فيليب سيدنى إلى الدفاع عن المسرح ضد هجوم فئة المتطرفين من المتطهرين المسيحيين فكتب مقالته الأدبية الشهيرة «دفاع عن الشعر»، وفى القرن التاسع عشر نجد شاعراً انجليزيا آخر يتصدى للدفاع عن الشعر والمسرح. وإذا كان سير فيليب سيدنى قد اتخذ منطلقاً أخلاقيا فى دفاعه عن المسرح والشعر واستند إلى مقولة الشاعر الرومانى هوراس حين شبه الشعر بطبقة السكر التى تخفى مذاق الدواء المر، فإننا لا نملك للدفاع عن المسرح فى لحظتنا الراهنة، إزاء هذا الهجوم الثلاثى الخطير، إلا أن نشرع سلاح الحق والمعرفة، فنقدم الصورة الحقيقية للمسرح دون خداع أو تزييف.

ومن هنا كان هذا الكتاب، ولعل القارئ يجد فيه متعة وفائدة، وأقصى أملى حين يطوى آخر صفحاته أن يكون حب المسرح قد نبت فى قلبه وإزدهر.

د. نهاد صليحة - ١٩٩٥

١- المسرح : معناه وعناصره وأنواعه

كلمة «مسرح» هى مصدر ميمى من فعل «مسرح» (على غرار «صنع» «مصنع») وهى لهذا تحمل معانى التحرر والانطلاق على أجنحة الخيال والانفلات من قيود الواقع لفترة. وقبل ظهور كلمة «مسرح» كانت الكلمة الشائعة فى الإشارة إلى المبانى المسرحية هى كلمة «تياترو» وأحياناً كلمة «ملعب»، وكانت المسرحية تسمى «لعبة» أو «ملعوب».

وكلمة «تياترو» كلمة إيطالية مشتقة من كلمة «تياتروم» اللاتينية التى اشتقت بدورها من كلمة يونانية هى «تياترون» وتعنى مكاناً مخصصاً للمشاهدة. أما كلمة «لعبة» فهى ترجمة للكلمة الانجليزية (Play) التى تعنى فى آن كلمة «مسرحية»، وفعل «يلعب». وأما «ملعب» فهى ترجمة عن الانجليزية أيضاً لكلمة (play House) التى تعنى «مكان اللعب».

المســرح إذن هو لعب وتسرية وتحرر وترويح عن النفس عبر فعل التمثيل والمشاهدة فى مكان مخصص لهذا الغرض. ومن الجدير بالذكر أن عميد الأدب العربى الدكتور طه حسين كان يفضل أن يشير إلى

المسرح بعبارة الأدب التمثيلى ربما لأن الممثل فى المسرح يحاكى الشخصية التى يضطلع بها ويتمثلها ولأنه حين يفعل ذلك يصبح قادراً على ضرب الأمثال لتكون عظة وعبرة للناس.

وفى معانى كلمة «المسرح» العربية والأعجمية نستطيع أن نتلمس عناصره.

ما هى عناصر المسرح الأساسية؟ أو فى كلمات أخرى، ما هى الشروط التى ينبغى توافرها حتى يظهر إلى الوجود ما نسميه بالمسرح؟ هل من الضرورى مثلا توفر مبنى مسرحى وممثلين محترفين وشباك تذاكر ونص مسرحى وديكور وإضاءة وملابس ومنتج ومخرج؟

الحق أن الأمر أبسط من ذلك. إن أى مكان يصلح لأن يكون مسرحاً ـ حتى ولو كان ناصية شارع أو ساحة عامة أو بقعة على شاطئ البحر أو فوق سطح بيت كذلك فإن كل إنسان يمكنه أن يشارك فى الفعل المسرحى أما كممثل أو مشاهد. فيكفى أن يتجمع نفر من الناس وأن يقسموا أنفسهم إلى لاعبين ومتفرجين وأن يحددوا مكان اللعب ومكان الفرجة لتتحقق الظاهرة المسرحية.

العناصر الأساسية للمسرح إذن هى:

١ ـ الممثل أو المؤدى أو اللاعب.

٢ ـ المتفرج.

٣ ـ تواجدهما معاً فى مكان **لفترة من الزمن** ـ أى **مكان اللعب، والفترة الزمنية** المتفق عليها لاستمرار اللعبة.

وكلمة هنا لها أهمية بالغة، فالمسرح لا يمكن أن يحدث دون اتفاق ضمنى بين المؤدى والمشاهد بأن الأمر كله لا يعدو أن يكون لعبة سرعان ما تنفض ليعود كل امرئ إلى حياته وحاله. وفى غياب هذا الاتفاق قد تحدث أمور خطيرة، ومالا يحمد عقباه، وينتفى وجود المسرح.

يحكى لنا التاريخ مثلا أنه أثناء أحد عروض رائد المسرح المصرى يعقوب صنوع دخل شرطى إلى المسرح، وكانت المرة الأولى التى يشاهد فيها هذا الفن. وتصادف أن المشهد الدائر على خشبة المسرح كان يصور رجلاً يدخل متلصصاً إلى حجرة نوم شخص ليقتله. انفعل الشرطى البرئ بالمشهد، وحين هم الممثل بقتل صاحبه الراقد على السرير إندفع الشرطى إلى الخشبة صارخاً يحاول إيقاف الجريمة!

لو كان الشرطى يدرك أن الأمر لا يعد أن يكون لعبة، ومثال يضرب وليس حقيقة واقعة، لما حدث ما حدث.

تصور أيضاً كيف يكون الحال لو أن ممثلا بلغ به الاندماج فى الدور إلى حد نسيان أن المسرح لعبه، وكان مثلا يلعب دور عطيل فى مسرحية شكسبير. هب أن هذا الممثل نسى نفسه وتصور أنه فعلا زوج مخدوع دنست زوجته شرفه فقرر قتلها وتسلل إلى غرفتها ليلاً ليخنقها. أليس فى هذا خطر عليه؟ وعلى الممثلة التى تلعب زوجته أيضاً؟ ماذا لو قتلها فعلا من فرط الاندماج؟ سيذهب بالطبع إلى السجن أو إلى حبل المشنقة، وسيتحول الأمر كله من لعبة إلى واقع مرير.

المسرح إذن يشترط هذا الاتفاق والوعى بأننا نلعب، بأننا فى عطلة من الواقع. وبدون ذلك لا يكون هناك مسرح، ولولا هذا الاتفاق لما استطعنا أن نستمتع بأداء الممثلين أو أن نصفق لهم. إننا حين نرى إنساناً يتألم، ويبكى فيبكينا، نواسيه، لكننا لا نصفق له إعجاباً بقدرته الفذة على البكاء وإثارة مشاعرنا، ذلك أن البكاء هنا ينتمى إلى عالم الواقع المعاش لا إلى عالم اللعبة الخيالية. لكننا فى المسرح نجد أنفسنا نبكى مع الممثل

وما أن ينتهى المشهد حتى نصفق له إعجاباً بقدرته على التخيل والتقمص وذلك لأننا ندرك أن بكاءه كان جزءاً من اللعبة المتفق عليها.

لقد قال كاتبنا الكبير يوسف إدريس رحمه الله مرة أن المسرح يحيط بنا فى مظاهر عديدة من الواقع، فى الأفراح والمآتم والطقوس. وكان يعنى بهذا أن كل هذه المناسبات تحمل بعض عناصر المسرح مثل الديكور والملابس وأسلوب السلوك والتصرف، بل والعبارات التى نرددها. فنحن نرتدى الأسود للمآتم وتقيم السرادقات، وكأننا نقيم ديكوراً مسرحياً، ونقدم القهوة، ونردد عبارات محددة.. إلى آخره. ويحدث نفس الشئ فى الأفراح إذ نرتدى ملابس معينة، ونقول عبارات معينة، ونزين المكان بطريقة معينة، ونستحضر المغنين والعازفين والراقصين.

لكن المسرح كما قلنا من قبل ليس مجرد ديكور وملابس وأنماط سلوكية وكلامية. المسرح أساسه الارتحال المؤقت من الواقع فى عطلة، والوعى بأن كل ما يحدث أمامنا (إذا كنا من المشاهدين) أو ما نفعله (إذا كنا من الممثلين) لا يعدو أن يكون لعبة سنعود بعدها

إلى الواقع دون ضرر أو خطر. قد تغير اللعبة من وعينا بأنفسنا وإدراكنا للآخرين والحياة - وكثيراً ما يفعل المسرح هذا، وقد يدفعنا المسرح إلى تغيير أنفسنا أو واقعنا فيما بعد. لكننا أثناء اللعبة أو العرض المسرحى ندرك تماماً - مهما إندمجنا فيما يدور - أننا نشاهد واقعاً متخيلاً زائلاً، أى صورة مجسمة لواقع بديل لواقعنا. ولولا هذا الإدراك لما استطعنا الاستمتاع بالعرض أو بفن الممثل.

هناك نوعان رئيسيان من العروض (أو الألعاب) المسرحية:

● أما النوع الأول فهو ما يسمى بعروض الفرجة، وتندرج تحت هذه النوعية من العروض عروض السيرك، والعروض الغنائية أو الموسيقية والراقصة التى لا تحكى قصة، وحفلات المنوعات وعروض الحواة، واستعراض القوى الخارقة التى نجدها كثيراً فى الموالد والعروض التى تعتمد على استعراض قدرة المؤدى على إلقاء الفكاهات والمونولوجات الساخرة.. الخ.

وفى هذه العروض، يستعرض الفنان قدراته ومواهبه الأدائية التى حباه الله بها من صوت جميل أو حركة

رشيقة معبرة أو قدرات ومهارات جسدية أو عقلية فنشعر بعظمة الإنسان وجمال خلق الله فنفخر بإنسانيتنا ونعتز بها. وفى هذا النوع من العروض أيضاً يتولد الإحساس بالجمال والقيمة الفنية من قدرة الفنان على إدهاشنا وانعاش عقولنا ونفوسنا من خلال مخالفة الاعتيادى والمألوف على مستوى الصوت أو الكلمة أو الحركة الجسدية، وكذلك من الإحساس برشاقة الحركة وتناسقها وتناغم الأصوات واتساق الألوان فتكون حصيلة الأمسية التى نقضيها فى مشاهدة العرض تجربة فنية جمالية راقية تبهج النفس وتزيل عن العيون غبار الاعتياد والعادة.

هذا هو النوع الأول من المسرح.

● أما النوع الثانى فهو ما يحكى قصة سواء عن طريق الحركة أو الغناء أو الحوار، ويعتمد فى تقديمه على عنصر المحاكاة (أى تصوير شخصية متخيلة عن طريق تمثلها وتمثيلها)، وتندرج تحت هذا النوع من العروض كل المسرحيات التى نعرفها وأيضاً عروض الباليه والأوبرا التى تسرد علينا قصة مثل باليه «بحيرة البجع » مثلاً أو أوبرا «كارمن».

وتمييزاً لهذا النوع من العروض عن النوع الأول فقد إصطلح على تسميتها بالعروض الدرامية ـ أى العروض التى تعتمد على التمثيل وتطرح من خلاله قصة أو حدوتة نشاهدها وننفعل بها سواء كانت كوميدية ضاحكة أو حزينة باكية وسواء اعتمدت على الكلمة أو الحركة أو الغناء.

إن أساس المسرح الدرامى هو المحاكاة ـ أى التقليد. فالممثل فى هذا النوع من المسرح يحاكى قصة حقيقية أو خيالية، ويعرضها على المتفرج الذى يتمثلها ويعايشها بدوره. ومن خلال هذه المعايشة يخرج المتفرج من ذاته لفترة قصيرة ـ هى فترة العرض المسرحى، وينحى جانباً همومه الشخصية وشواغله اليومية، ويدلف إلى عالم آخر يسكنه بشر آخرون، يتعرف عليهم ويعايش آمالهم وأحلامهم ومشاكلهم، فيتسع وجدانه وتزداد رحابة صدره وتتعرق تجربته الإنسانية وتزداد ثراءً. وبعد انتهاء العرض، يعود المتفرج إلى واقعه مرة أخرى ولكن بعد أن اغتسل من همومه وإزداد وجدانه عمقاً وفكره ثراء ويقظة.

فالعرض المسرحى الدرامى الجيد يستثير الفكر

بقدر ما يثرى التجربة والخبرة العاطفية، وقد ينبهنا إلى حقائق فى واقعنا الإنسانى والاجتماعى لم نلتفت إليها من قبل، فيدفعنا إلى التفكر فى أمورنا وأمور حياتنا بطريقة جديدة ومن منظور جديد.

فالدراما أولاً وقبل كل شئ نشاط إنسانى فكرى وإبداعى، وملكة معرفية - أو وسيلة للمعرفة نمتلكها بالفطرة - وهبها الله عز وجل للإنسان، ولذا يمارسها البشر جميعهم بصورة تلقائية منذ الطفولة فى ألعابهم ولهوهم.

أهمية الدراما : الدراما والمعرفة

تحدثنا من قبل عن الفرق بين العرض المسرحى القائم على الفرجة مثل عروض السيرك والرقص الشعبى والحفلات الغنائية وغيرها، وبين العرض المسرحى الدرامى الذى يعتمد على التمثيل - أى محاكاة أو تقليد قصة ومواقف انسانية عن طريق التمثيل وتقمص الأدوار.

والآن نتعرف معا على أهمية الدراما كنشاط يساعد الإنسان على التعرف على حياته ومجتمعه وواقعه والعالم من حوله.

وبداية، فإن كلمة «دراما» التى دخلت إلى العربية مع نشأة المسرح العربى هى كلمة يونانية الأصل، مشتقة من الفعل اليونانى «يفعل» أو «يأتى فعلا». الفعل إذن هو الأصل فى المسرح الدرامى: الفعل عن طريق الكلمة أو الحركة الجسدية. وقد عرف الفيلسوف اليونانى القديم أرسطو «الدراما» بأنها محاكاة لفعل كامل ـ أى تصوير قصة كاملة تتطور من البداية إلى الوسط إلى النهاية عن طريق المحاكاة ـ أى عن طريق فعل التمثيل، ولا يختلف الأمر إذا كانت القصة متخيلة، لم تحدث فى الواقع، أو واقعة حقيقية أو حادثة تاريخية. المهم هو تجسيد هذه القصة أو استعادتها (إذا كانت حقيقية) عن طريق سلسلة من الأفعال التمثيلية فى الحاضر أمام المتفرج فكأنه يشاهدها وقت حدوثها.

ولكن، وبعيداً عن هذا التعريف الفنى، ألا يتفق القارئ معى أننا نمارس التجربة الدرامية فى حياتنا العادية كل يوم دون أن ندرى وذلك حين نسترجع الماضى بأحداثه وشخوصه على مسرح الذاكرة لنستمتع به أو لنتأمله ونتفهمه ونستخلص منه العبرة والهدى؟

ألا نمارس النشاط الدرامى أيضاً حين نتفكر فى المستقبل ونتخيل ما يمكن أن يحدث ونجسده على مسرح الخيال؟

لقد وهب الله الإنسان القدرة على الانفصال عن نفسه ورؤيتها عن بعد وتخيلها فى مواقف متعددة، بحيث يكون فى آن واحد المشاهد وموضوع المشاهدة، الممثل على مسرح الخيال والمتفرج أيضاً، وهى قدرة يتفرد الإنسان بها كما يتفرد أيضاً بالقدرة على استعادة الماضى على مسرح الذاكرة، وتجسيد المستقبل على مسرح الخيال. وما العرض المسرحى الدرامى إلا استمرار وامتداد لهذ الملكة الفكرية الإنسانية التى تميز الإنسان عن كافة المخلوقات.

إن الدراما نشاط فكرى يتصل اتصالاً وثيقاً، بل وينتمى إلى ملكة الخيال من ناحية، كما ينتمى إلى ملكة التذكر واستعادة ما مضى من تجارب من ناحية أخرى. وتميز هاتان الملكتان ـ التذكر والتخيل ـ الإنسان عن سائر المخلوقات. فالإنسان هو المخلوق الوحيد الذى يستطيع أن يتأمل نفسه عن بعد ـ أى أن يرى نفسه وكأنه ممثل على خشبة المسرح، فيتخذ نفسه موضوعاً للمشاهدة والتأمل والتفكير.

إن الحيوان قد يتذكر أين خبأ قطعة من العظم، لكنه لا يستطيع أن يسترجع صورة مفصلة لحدث من الأحداث بعد انتهائه أو أن يتخيل تفاصيل فعل ما يزمع القيام به قبل وقوعه. لكن الإنسان يتفرد بهذه القدرة.

ولنضرب مثالاً على هذا.

كثيراً ما يحدث أن نشتبك فى نقاش مع صديق أو قريب أو زوج أو زوجة، ثم نجد النقاش قد احتدم دون أن نعى السبب، وقد يتصاعد الجدل ليصل إلى حد الشجار. قد تكون الزوجة قد أتت دون وعى بحركة ما ضايقت الزوج أو ذكرته بشئ لا يحبه، أو قد يكون الزوج قد تفوه دون قصد بكلمة ترتبط فى لا وعى الزوجة بمشاعر مؤلمة دون أن تدرى هى نفسها ذلك، فتفجر هذه الكلمة فيها شعورا بالعدوانية.

المهم أننا لن نتمكن من فهم سبب تطور النقاش إلى شجار إلا من خلال استعادة الحادثة بكل تفاصيلها على مسرح الذاكرة. أو ليس هذا تماماً ما يحدث فى المسرح؟

إن العرض المسرحى الدرامى هو فى أحد معانيه تجربة حياتية نستعيدها تمثيلياً مع الممثلين لنفهمها

وندرك أبعادها ومسبباتها ومغزاها. إننا كثيراً ما نسمع عن رجال يقتلون زوجاتهم ظلماً بدافع الغيرة. أولاً تساعدنا مسرحية حول هذا الموضوع مثل مسرحية «عطيل» للكاتب الفذ وليام شكسبير مثلاً على فهم الأبعاد النفسية والملابسات والدوافع التى قد تقود إلى مثل هذه المأساة؟ أو لا تجعلنا المسرحية نعى التجربة ونتأملها عن طريق محاكاتها وتقليدها تمثيلياً؟

وكما تساعدنا الدراما على تفهم الأحداث بعد وقوعها، فهى تساعدنا أيضاً على التدرب على ملاقاة التجارب والأحداث قبل وقوعها، وتخيل كافة احتمالاتها والإعداد لها بما يضمن لنا السلامة والنجاح.

إن ملكة الدراما ـ أى قدرة الإنسان على ترجمة فكرة ما أو واقعة ما إلى مشهد محسوس متخيل ـ لا تقتصر فقط على استعادة الأحداث على مسرح الذاكرة، بل تشمل أيضاً قدرة الإنسان على تصور تجربة ما قبل وقوعها، ويساعده هذا التصور على التغلب على الشعور بالرهبة مثلاً ويعده لملاقاة كل الاحتمالات.

ولنضرب مثالاً بسيطاً ومألوفاً:

كيف يفكر شخص ما - رجلاً كان أو امرأة - ليلة ذهابه إلى مقابلة شخصية فى الصباح للحصول على وظيفة يحلم بها ويأمل فيها؟ إنه عادة يحاول أن يتخيل ما سوف يحدث، ويحاول أن يتصور شكل اللجنة، ويشاهد نفسه أمامها، ويتخيل أنواع الأسئلة المحتمل طرحها عليه، ويرى نفسه يجيب عليها. إنه فى حقيقة الأمر يجرى بروفة مسرحية للقاء قبل حدوثه. وتساعده هذه البروفة الخيالية على التغلب على الشعور بالرهبة والقلق، وعلى أن يألف التجربة حتى قبل حدوثها، وتدربه على التحكم فى مسارها وتفاصيلها إلى حد ما. فهو يقرر مسبقاً ما سوف يرتدى، وأى أسلوب فى الحديث سينتهج، وكيف سيدخل إلى اللجنة: هل يبتسم أو يبدو جاداً.. إلى آخر هذه التفاصيل.

والتفكير فى هذه الحالة لا يتم على مستوى العقل فقط، لكنه ينشط أيضاً على مستوى التصور والأحاسيس، وقد يصاحبه نوع من الانفعال فيشعر الإنسان بالاضطراب وقد تزداد ضربات القلب ويسرع النبض.

وربما كان أوضح مثال على القيمة المعرفية للتمثيل والدراما - أى محاكاة تجربة ما قبل أو بعد وقوعها -

هو مثال المجرم الذى يتفقد بحرص مكان جريمته المزمعة ويعود نفسه عليه قبل ارتكابها، ومثال هذا المجرم نفسه أيضاً حين يقع فى قبضة العدالة فتصحبه النيابة إلى مكان جريمته وتطلب إليه أن يعيد تمثيلها لضمان دقة التحقيق. ففى عملية محاكاة كيف وقعت الجريمة قد تتضح للمحقق - الذى يلعب دور المتفرج فى هذه الحالة - أشياء غمضت عليه فى اعتراف المتهم، كما قد تساعد المتهم على تذكر تفاصيل غابت عن ذاكرته فى غمرة الانفعال وقت ارتكاب الحادث.

ويذكرنا هذا المثال بمسرحية «هاملت» لوليام شكسبير، ففيها يطلب الأمير هاملت من جوقة من الممثلين أن يقدموا أمام عمه الذى قتل أباه، واغتصب عرشه، وتزوج من أمه، مسرحية تحاكى هذه الجريمة الشنعاءوذلك حتى يتأكد الأمير من شكوكه. وتصدق فراسة هاملت. فما أن يرى العم جريمته تتجسد أمامه فى العرض المسرحى فعلاً نابضاً حياً حتى يفقد صوابه من هولها، وتلذعه سياط ضميره، فينفلت هارباً من قاعة العرض وهو يصرخ هلعاً من الظلام الذى غشاه فجأة ويستنجد بخدمه وحراسه أن يضيئوا المكان.

إننا نولد بملكة التمثيل والمحاكاة، وهى ملكة تساعدنا على التعرف على عالمنا والتآلف معه، خاصة فى مرحلة الطفولة.

ماذا يفعل الأطفال حين يلعبون؟ إنك ترى الطفلة تقف أمام المرآة، وترتدى ملابس أمها وحذاءها المرتفع، وقد تضع المساحيق والأصباغ على وجهها، وتحاول الحديث على طريقة الأم، وتحاكى صوتها ونبراتها، وتتخيل أن دميتها طفلة أو طفل فتحدثها كما تتحدث إليها الأم. وأنت ترى الصبية يلعبون «عسكر وحرامية» مثلاً، وهى لعبة تقوم على صراع الخير والشر والتقمص، فتجدهم يقسمون أنفسهم إلى فريقين ويوزعون الأدوار، ويحددون مناطق الحركة - كما يفعل المخرج فى العرض المسرحى - ويختارون أسلحتهم من العصى التى يتخيلون أنها غدارات، أو قطع الطوب التى يتعاملون معها وكأنها قنابل يدوية، فتصبح هذه الأسلحة وغيرها من أدوات اللعب أشبه ما تكون بقطع «الإكسسوار» فى المسرح، أو ما يطلق عليه عادة «المهمات المسرحية».

أليست كل هذه الألعاب ألعاباً درامية يمارسها

الأطفال بصورة فطرية تلقائية ليتدربوا على ملاقاة العالم الذى يعيش فيه الكبار وليتمكنوا من فهمه واستيعاب قيمه؟ لقد أكد علماء النفس أهمية اللعب فى تنمية مدارك الطفل وإثراء خبرته وخياله وتعميق روابط الألفة والفهم بينه وبين العالم. فاللعب فى الطفولة يمثل فى أحد معانيه التدريب على القيام بالأدوار الاجتماعية التى سيواجهها الطفل حين يكبر.

والدراما المسرحية أيضاً تمثل نوعاً من التدريب عن طريق المشاهدة. فهى تساعدنا على تمثل قيم المجتمع، وتعمق وعينا الاجتماعى بصورة عامة. والدراما أيضاً تلعب دوراً هاماً فى مناهضة القيم الاجتماعية الخاطئة والأدوار الاجتماعية الضارة وتساهم فى ترسيخ القيم البناءة.

وبعد كل ذلك، فالمسرح كنشاط اجتماعى جماعى يؤكد روح الانتماء إلى الجماعة، ويعمق المشاركة الوجدانية الجماعية، فوجودنا كمتفرجين معاً داخل قاعة واحدة مدة العرض المسرحى، واندماجنا فى تجربة فنية واحدة من شأنه أن يوقظ فى النفوس روح الجماعة، وقيم التآزر الإنسانى، والإحساس بأهمية

المشاركة فى فعل جماعى واحد.

أنواع الدراما : نظـرة عامـة

جـرى العـرف على تقـسـيم الدرامـا، أو العـروض المسرحية الدرامية بمعنى أدق، إلى مأساة وملهاة ـ أى إلى تراجيديا وكوميديا.

● أما المأساة، فـهى فى أبسط تعريف مـسرحية حزينة، ذات موضوع جاد ونهاية فاجعة، تصور صراع بطل نبيل، كريم المحتد، مع قوى تقع خارج حدود الواقع المادى الملمـوس (كـالأقـدار أو الآلهـة أو نوازع النفس الخبيثة)، وتنتهى بسقوط هذا البطل من حالة السعادة والهناء إلى درك التعاسة والشقاء.

● أما الملهاة، فهى مسرحية ضاحكة، تطرح مشكلة اجتماعية، وصراعاً بشرياً، وتنتهى بالمصالحة وعودة الصفاء ـ أى بحل سعيد.

ويعود هذا التقسيم إلى العصر اليونانى القديم الذى يؤرخ لظهور الفن المسرحى كما نعرفه الآن. فقد كانت العروض المسرحية آنذاك تلتزم بهذا التقسيم وكان المؤلفون يحرصون على عدم خلط النوعين.

● ولكن، ومع مرور الزمن، ظهر نوع جديد من العروض فى عصر النهضة، الذى تلى العصور الوسطى فى أوروبا، وهو النوع المسمى بالملهاة المأساوية أو التراجيكوميدى. وفى المسرحيات التى تنتمى إلى هذا النوع الدرامى نجد عادة قصتين تسيران معاً جنباً إلى جنب، إحداهما مأساوية تصور تحول حال مجموعة من البشر من السعادة إلى الشقاء، والأخرى كوميدية تعرض انتقال حال مجموعة أخرى من البشر من العسر إلى اليسر. وبينما تتناول الحبكة المأساوية فى هذا النوع صراعاً بين الإنسان والأقدار، أو صراعاً نفسياً أو اخلاقياً لا يمكن حله على المستوى الاجتماعى، أى عن طريق تدخل البشر أو القوى الاجتماعية، نجد القصة أو الحبكة الكوميدية تطرح مشكلة اجتماعية يمكن ان نجد لها حلاً طيباً سعيداً، أو سوء تفاهم بين البشر من السهل معالجته. وإذا كانت التراجيديا عادة ما تنتهى بالموت، فإن الكوميديا التى تتناول الإنسان فى بعده الاجتماعى الصرف، بعيداً عن المشكلات الميتافيزيقية المعقدة، عادة ما تنتهى بالزواج الذى يرمز إلى انتصار الحياة ويؤكد قدرتها على الاستمرار والبقاء رغم كل الصعاب والمشاكل.

● وإلى جانب هذه الأنواع الثلاثة - أى المأساة والملهاة.. والملهاة المأساوية، ظهر فى القرنين الثامن والتاسع عشر فى أوروبا نوعان من العروض المسرحية الدرامية لا ينتميان إلى الأنواع السابقة تماما، بل يعدان تحويراً لبعض ملامحهم. وهذان النوعان هما الميلودراما والكوميديا الدامعة.

● أما الميلودراما فهى تجمع فى إسمها بين الإشارة إلى الدراما من ناحية والموسيقى أو اللحن (فى مقطع «ميلو» وهو اختصار لكلمة «ميلودى» أى لحن) من ناحية أخرى. وربما كان السبب أنها انحدرت من العروض الدرامية الأوبرالية التى ظهرت فى أوروبا منذ بداية القرن السابع عشر حين ألّف الموسيقار الإيطالى جاكوبو بيرى أول عمل أوبرالى - أى درامى موسيقى - وكان بعنوان «يوريديس» وهو اسم البطلة.

وقبل ظهور الميلودراما كنوع من العروض الدرامية التى لا تعتمد على الموسيقى، كانت كلمة ميلودراما تطلق فى ألمانيا على المقاطع التى تلقى دون غناء بمصاحبة الموسيقى فى الأوبرا. أما فى فرنسا فكانت هذه الكلمة تستخدم فى وصف المشاهد الأوبرالية التى تعبر فيها

الموسيقى وحدها عن مشاعر الشخصيات دون أن يصحبها غناء.

ومن هذه الاستخدامات الأولية للكلمة تبلور معنى جديد حوالى عام ١٧٨٠ وهو المعنى الذى نستخدمه حتى الآن حين نستخدم الكلمة ، ونعنى به مسرحية تشبه الأوبرا من حيث الميل إلى المبالغة فى تضخيم الأحداث، وإثارة المشاعر، وتوظيف الإضاءة والمناظر المسرحية لإحداث هذا الأثر وتكثيف جرعة الإثارة.

وربما كانت أول مسرحيات أطلقت عليها هذه التسمية كما يرى المؤرخون هى مسرحيات الكاتب الفرنسى «جيلبير دى بيكسيريكور» الذى عرضت له مسرحية فى انجلترا بعنوان «قصة غامضة» عام ١٨٠٢ بعد أن أعدها كاتب يدعى توماس هولكروفت وقدمها دون أن يشير إلى اسم مؤلفها الأصلى! وقد شاع هذا النوع منذ تلك الفترة وكانت الموسيقى تستخدم فيه فى البداية، لكن سرعان ما تخلت الميلودراما عن الموسيقى وغدت عرضاً دراميا صرفاً.

وهكذا أصبحت الميلودراما مسرحية تصور صراعاً واضحاً بين الأبيض والأسود ـ أى بين الخير الخالص

والشر الخالص ـ وهو ما يندر أن نجده فى الحياة. وتنتهى الميلودراما دائماً بانتصار الخير واندحار الشر بعد صراع عنيف مرير، يحفل بالعنف والإثارة والمفاجآت التى تجافى المنطق (مثل عودة ابن بعد أن ظنت أمه لفترة طويلة أنه قد مات، أو اكتشاف صلة أخوة أو قرابة بين غريمين، أو اكتشاف براءة زوجة من الإثم بعد سنوات طويلة من العذاب والظلم والشقاء.. إلى آخر هذه المواقف التى نألفها فى العديد من أفلام السينما المصرية خاصة أفلام أستاذ الميلودراما الراحل حسن الإمام).

أما الكوميديا الدامعة ـ كما يطلق عليها فى فرنسا ـ أو كوميديا الأخلاق والعواطف (سنتيمنتال كوميدى) كما يطلق عليها فى انجلترا فقد بدأ ظهورها منذ أواخر القرن السابع عشر وازدهرت لفترة فى القرن الثامن عشر حتى سرقت الميلودراما منها الأضواء فاضمحلت.

والكوميديا الدامعة هى مسرحية تشتمل على مفارقات كوميدية ومواقف عاطفية مؤثرة فى آن واحد وتمتلئ بالمواعظ والحكم، وتعلو فيها النبرة الأخلاقية الوعظية، خاصة فى الفصل الأخير، وتتخذ موضوعها

المفـضـل توبة البطل الفـاسـق وعـودته إلى الصـــلاح والطريق السوى.

● وفى القرن العشرين، ظهر نوع جديد من الدراما، يمـزج الجد بـالهزل والمأسـاة بالملهاة مـزجـاً كـامـلاً فى حبكة واحـدة. ويعرف هذا النوع الآن باسم «الكوميديا السوداء».

وربما كـانت أفـضل وسـيلة لوصف هذا النوع من الدراما هو المثل العامى القائل: «شر البلية ما يضحك». فالكوميديا السوداء تأخذ من المأسـاة مـادتهـا الجادة الفاجعة، لكنها تتناولـها تناولاً هزلياً يعتصر الضـحك من تقلصـات الألم. والكومـيـديا السـوداء تنظر إلى الإنسـان وقـدره المأسـاوى نظرة يمتـزج فـيـهـا التـعـاطف بالسخرية، وترى أن مصيبة الإنسان أكبر من أن يخفف منهـا البكاء. ولذلك، فـعلى الإنسـان أن يضـحك على العالم وعلى نفسه حتى يستطيع أن يستمر فى الحياة. فـالضــحك فى هذا النوع من الكومـيـديا هـو سـلاح الإنسان الوحيد ضد ضربات القدر ومأساوية الحياة.

وتنتمى كل مسرحيات التيار المسرحى الذى يطلق عليـه اسم «مـسـرح العـبث» إلى هذا النوع الدرامى الجديد.

والكوميديا السوداء لا تعترف بالأبطال الذين نجدهم فى عالم المسرحيات المأساوية، ولا تعترف أيضاً بالعشاق أو الأنماط الاجتماعية الكاريكاتيورية التى تزدحم بها الكوميديا. فالبطل فى هذا النوع الدرامى الجديد هو الإنسان العادى فى كل زمان ومكان، بكل أحلامه المستحيلة، وعذاباته الطاحنة، وقلة حيلته ومصيره المحتوم الذى يجعله موضوعاً للضحك والعطف فى آن واحد.

ومن الجدير بالذكر أن الكوميديا السوداء قد تأثرت إلى حد كبير بصورة مهرج السيرك الذى يبدو حزيناً لكنه يضحكنا، كما تأثرت أيضاً بأفلام السينما الصامتة، وخاصة أفلام تشارلى تشابلن التى تصور شخصية بائسة مطحونة وتوظف معاناتها فى إثارة ضحكنا العاصف.

● وفى إطار الحديث عن الأنواع الدرامية لا نستطيع أن نغفل المسرحية الموسيقية سواء كانت جادة مثل الأوبرا أو فكهة مثل الأوبريت أو الكوميديا الموسيقية.

لقد ارتبطت الموسيقى وكذلك الاستعراضات الراقصة بالمسرح منذ بدايته، وكانت عروض المسرح

اليونانى القديم التى تؤرخ لبداية المسرح كما نعرفه الآن تشمل الرقص التوقيعى والغناء والإنشاد. لكن الموسيقى لم تلبث أن انحسرت عن الدراما حتى اختفت تماماً إبان إزدهار التيار الواقعى فى المسرح، وهو التيار الذى بدأ فى القرن التاسع عشر، ومازال مستمراً معنا بدرجة ما حتى الآن.

لكن الموسيقى عادت فى القرن العشرين لتمتزج بالدراما الجادة والكوميدية مرة أخرى، فظهرت مسرحيات موسيقية مأساوية مثل عرض «قصة الحى الغربى» التى تحولت إلى فيلم سينمائى شاهدناه جيمعاً حين عرض فى دور السينما أو على شاشة التليفزيون، وظهرت مسرحيات موسيقية كوميدية ذات نهايات سعيدة مثل مسرحية «سيدتى الجميلة» مثلاً التى أعدت عن مسرحية «بيجماليون» للكاتب الأيرلندى الشهير جورج برنارد شو، ثم تحولت إلى فيلم شاهدناه أيضاً على شاشة التليفزيون، ثم أعدت للمسرح المصرى وقدمتها فرقة الفنانين المتحدين بكل من شويكار وفؤاد المهندس.

وإلى جانب المسرحيات الموسيقية الصرفة، تلجأ العديد من المسرحيات الآن إلى توظيف الموسيقى

والرقص والغناء فى بعض مواقفها، كما يحدث الآن فى الغالبية العظمى من عروض المسارح الخاصة ومسرح الدولة فى مصر، كما ظهر فى الغرب مفهوم المسرح الشامل الذى يوظف التمثيل والغناء والرقص التعبيرى بنسب متساوية فى بنية عضوية متماسكة تعبر عن رؤية المؤلف والمخرج.

ولا نملك فى نهاية هذا الحديث عن المسرح الشامل وعن توظيف المسرح للموسيقى والرقص إلا أن نشير إلى فجاجة بعض المسرحيات المصرية فى استخدام هذه العناصر التى تقحمها على العرض أحياناً دون مبرر باعتبارها حلية زائدة عن الحاجة.

عناصر الدراما

ذكرنا من قبل أن كلمة الدراما تعنى فى أصلها الاشتقاقى فعل «يفعل»، لذلك تمثل **الأفعال** العمود الفقرى فى أى دراما، بل إن أى دراما يمكن وصفها بأنها سلسلة من الأفعال الجسدية أو النفسية أو الحوارية أو كلها جميعاً.

وحتى ينشأ الفعل لابد من وجود فاعل من ناحية، ومفعول به من ناحية أخرى. ولابد للفعل أيضاً من

سياق زمانى ومكاني، فالأفعال كالحقيقة لا يمكن أن توجد فى فراغ.

والمكان فى الدراما يشتمل على:

■ **المكان العام**: الذى تدور فيه الأحداث مثل القاهرة، أو الأسكندرية، أو جزيرة منعزلة، أو غابة فى مكان مجهول.. إلى آخره.

■ **المكان الخاص**: الذى يشكل جزءاً من المكان العام، والذى نراه متجسداً على خشبة المسرح فى مشاهد المسرحية المتتابعة ـ شارع فى أحد الأحياء، غرفة معيشة فى بيت، مكان على شاطئ البحر، ساحة أمام معبد، كوخ صغير.. الخ.

ويرتبط المكان الخاص الذى تصوره المشاهد بالمكان العام للمسرحية عن طريق «الكناية» ـ فالكناية هى الإشارة إلى الكل بالجزء، وفى حالة المسرح نجد أن كل الأماكن التى تتجسدمن خلال الديكور على خشبة المسرح أو التى يشير إليها الحوار ليست إلا جزئيات من المكان العام تساعدنا على تكوين صورة عامة كلية عنه. فإذا شاهدنا مثلا غرفة معيشة فى بيت على خشبة المسرح فإننا نستطيع من خلالها أن نتصور بقية

الشقة، والعمارة التى تقع بها الشقة، والحى الذى تقع فيه العمارة، والمدينة التى تضم هذا الحى. فغرفة المعيشة هنا تصبح الجزء الظاهر الذى يشير إلى (أو يكنى عن) الكل الغائب.

وإلى جانب الخاصية الكنائية للمكان المتجسد فى مشاهد المسرحية، يتمتع المكان فى المسرح أيضاً وفى بعض الأحيان بخاصية مجازية، أى بالقدرة على الإيحاء بأفكار ومعانى مجردة. وتتضح هذه الخاصية للمكان المسرحى بصورة خاصة فى المسرحيات الرمزية والشعرية التى تتمتع بكثافة المعنى وتعدد مستوياته. ففى مسرحية **العميان** مثلاً للكاتب البلجيكى موريس ميترلنك (١٨٦٢ ـ ١٩٤٩) تتحول الغابة الكثيفة التى يضل فيها العميان إلى رمز واضح لغموض العالم وحيرة الإنسان فيه وتخبطه فى دروبه. وفى مسرحية شكسبير الشهيرة **هاملت** تتحول قلعة «السينور» ـ مقر الملك ـ إلى استعارة للعالم تصوره فى صورة سجن كبير يسعى الأمير هاملت إلى الهرب منه ولا يجد طريقا إلى ذلك إلا بالموت. وفى مسرحية الشاعر صلاح عبدالصبور **بعد أن يموت الملك** يصور المنظر المسرحى قصر الملك من ناحية وكوخاً صغيراً على

شاطئ النهر من ناحية أخرى، ومن خلال التقابل بين المكانين عبر أحداث المسرحية، يتحول القصير إلى معادل مجازى لفكرة السجن والموت والعقم، بينما يتحول الكوخ الساكن على حافة النهر إلى معادل مجازى لفكرة الحرية والخصب والعودة إلى أحضان الطبيعة الأم بعيداً عن زيف القصور وعقمها وفسادها.

وحيث نتحدث عن «المكان» فى سياق المسرح يمكننا أيضاً أن نتحدث عن أماكن تقديم العروض المسرحية وطبيعتها وملامحها، هل هى أماكن دائمة مخصصة للعروض المسرحية فقط مثل المسرح القومى أو مسرح السلام مثلاً؟ هل هى أماكن مؤقتة؟ ـ أى أماكن لها وظائف أخرى غير تقديم العروض المسرحية ـ كالكنائس مثلاً ـ لكن يتم إعدادها بصورة مؤقتة لتقديم العروض المسرحية؟ هل هى أماكن عامة مفتوحة (ساحة عامة، بقعة فى الخلاء، شاطئ بحر) ليست لها وظائف محددة ترتبط بها وتستخدم بصورة مؤقتة لتقديم العروض المسرحية عن طريق إقامة مسرح أو خيمة مثلاً؟

وغنى عن الذكر أن طبيعة المكان الذى يقدم فيه العرض المسرحى تؤثر فى المشاهد من حيث إحساسه

بالجو العام للمناسبة. فالعروض التى تقدم فى الهواء الطلق أو فى الأماكن المؤقتة تقترب فى جوها العام من الاحتفالات العامة، وتقل فيها حدة القيود المفروضة على الجمهور، فتجده أكثر مرحاً وتلقائية وتجاوباً مع العروض، وأكثر صخباً أيضاً. أما العروض التى تقدم فى المسرح القومى مثلاً فتفرض من خلال طبيعة المكان جواً أكثر هدوءًا ووقاراً.

وفى أى حديث عن المكان فى المسرح علينا أيضاً أن نأخذ فى الاعتبار نظام جلوس المتفرجين بالنسبة لخشبة المسرح: هل يواجهون خشبة المسرح فى صفوف؟ هل يتحلقون حول المنصة فى صورة دائرة؟ هل يجلسون على جانبى خشبة المسرح (كما يحدث فى بعض عروض مسرح الهناجر مثلاً) ، هل يحيطون بمنطقة التمثيل على ثلاث جوانب (كما يحدث دائماً فى العروض التى تقدم فى قصر ثقافة الغورى). إن كل هذه أنظمة ممكنة لجلوس المتفرجين، ونحن نوردها هنا لأن نظام جلوس المتفرجين وموقع المشاهد بالنسبة لساحة التمثيل وخشبة المسرح، وقربه وبعده عنه يؤثر فى تلقيه للعرض واستمتاعه به تأثيراً كبيراً. ففى حالة خشبة المسرح الدائرية مثلاً التى يتحلق الجمهور حولها، يسود جو من الألفة والحميمية والاحتفالية يذكرنا

بالسامر الشعبى أو حلقات السمر فى الريف، وهو جو لا يتوفر فى المسارح التقليدية - ذات الطراز الإيطالى - التى تنظم جلوس المتفرجين وفقاً لمستواهم الاقتصادى وقدرتهم الشرائية - أى ثمن التذكرة الذى يستطيعون دفعه. إن تقسيم الجمهور ما بين مقدمة الصالة ومؤخرتها، وبين البناوير والبلكون يعمق لدى المشاهد دون أن يدرى الإحساس بالتفاوت الطبقى، كما أن بعد الجمهور عن خشبة المسرح يقلل من إندماجه فى العرض ومن تركيزه فى أحداث المسرحية، بل وقد يولد لديه إحساساً بالغربة والضآلة والمهانة.

وقد انتبه مصممو المسارح حديثاً لعيوب الطراز التقليدى فى بناء المسارح وحاولوا تلافيها وتوصلوا إلى طراز ألغوا فيه تماماً التقسيم القديم إلى صالة وبناوير وبلكون واستبدلوه بنظام شبه دائرى - أى بقاعة مدرجة نصف دائرية تجعل كل مشاهد فى المسرح يشعر بعلاقة حميمية مع خشبة المسرح وتوفر له رؤية واضحة لكل ما يدور عليها.

عنصر الزمن فى الدراما:

تختلف الدراما عن القصة القصيرة والرواية والحدوتة اختلافاً هاماً يتمثل فى:

■ غياب الراوى.

■ استخدام الحوار فى عرض الأحداث وتصوير القصة.

ونتيجة لغياب الراوى واستخدام الحوار يصبح الزمن «المضارع» هو الزمن الرئيسى فى الدراما. ففى كل مشهد بل وكل لحظة من لحظات الدراما أو العرض المسرحى يشعر المتفرج بأن كل ما يحدث فى المسرحية يحدث «الآن» وبأن القصة التى تعرض أمامه تتحقق فى زمن «المضارع المستمر».

وإلى جانب هذا النوع من الزمن - أو هذا المستوى الزمنى بعبارة أصح - يدرك المشاهد للدراما أن هناك مستويات زمنية أخرى، فهناك الفترة التاريخية التى تدور فيها أحداث المسرحية سواء كانت فى الزمن القديم أو الزمن المعاصر. وتحدد هذه الفترة التاريخية شكل الديكور والملابس وأسلوب الأداء، فإذا كانت أحداث المسرحية تدور فى فترة الثلاثينيات من هذا القرن فى مدينة القاهرة مثلاً، على مصمم الملابس أن يراعى هذا فى اختيار الأزياء، وعلى مصمم الديكور أن يراعيه أيضاً، كما يجب الا يستخدم المؤلف أو الممثلون

عبارات وأساليب فى الحديث لم تكن شائعة وقتذاك ولم تظهر إلا فى التسعينيات مثلاً.

وإلى جانب «الزمن التاريخى» أو العصر الذى يختاره المؤلف أو المخرج للمسرحية هناك ما نسميه «بزمن القصة» ونعنى به الفترة الزمنية التى تستغرقها القصة التى يحكيها العرض - سواء كانت هذه الفترة خمس ساعات أو خمس سنوات أو خمسين عاماً - والتسلسل الطبيعى للأحداث فى تواليها.

ويختلف «زمن القصة» هذا - أو زمن «حدوتة» المسرحية عن «زمن الحبكة» - ونعنى بزمن الحبكة الفترة أو الفترات الزمنية التى يختارها المؤلف من القصة ليجسدها ويطرح أحداثها على خشبة المسرح دون غيرها. ففى مسرحية **أوديب** للكاتب اليونانى القديم سوفوكليس تستغرق أحداث القصة أكثر من خمسين عاماً - أى منذ ميلاد البطل حتى نهايته المأساوية.لكن الكاتب لا يقدم لنا كل أحداث هذه الفترة على المسرح لأن هذا شئ مستحيل. إنه يختار لحظة معينة يبدأ بها المسرحية وهى لحظة بداية إنهيار أوديب وانتقاله من حال السعادة إلى الشقاء ويجسد لنا هذا الإنهيارالذى لايستغرق أكثر من يوم واحد

ويكسف هذا اليوم فى مدة ساعتين هما الفترة التى يستغرقها العرض. أما ما سبق بداية المسرحية من أزمنة وأحداث فيشير إليه المؤلف من خلال الحوار.

وقد جرى العرف فى المسرحيات الكلاسيكية على أن يبدأ المؤلف مسرحيته فى مرحلة تأزم أحداث القصة أو بلوغ الصراع ذروته، لكن هذا بالطبع ليس أمراً ملزماً، فالعديد من الكتاب، ومن بينهم شكسبير نفسه، لا يلتزمون بهذا العرف ويبدأون مسرحياتهم فى فترات سابقة على مرحلة التأزم. وخلاصة القول: أن المؤلف حين يشرع فى كتابة مسرحية تحكى قصة يجد نفسه مواجهاً بعدد من الأسئلة تتعلق بالزمن عليه أن يحدد إجاباتها حتى يتمكن من بناء مسرحيته. وهذه الأسئلة هى:

- عند أى مرحلة من أحداث القصة يبدأ المسرحية؟

- ما هى الفترة أو الفترات الزمنية من القصة سيركز عليها ويجسد أحداثها على خشبة المسرح؟

- هل سيلتزم بالتسلسل الطبيعى للأحداث التى ترويها القصة أم سيغير هذا التسلسل فيبدأ بالنهاية مثلا، ثم يشرع فى استرجاع الأحداث، أو يبدأ فى

منتصف الأحداث، ثم يعود إلى البداية؟ أو بعرض الأحداث فى ترتيب يضرب عرض الحائط بالتسلسل الزمنى الطبيعى لها؟

الموقف، الشخصيات، الصراع، الحدث الدرامى:

ذكرنا فى البداية أن أى مسرحية تتكون من سلسلة من الأفعال الجسدية أو النفسية أو القولية (أى التى تتخذ صورة الأقوال مثل إلقاء يمين الطلاق مثلا) وتفضى هذه الأفعال المترابطة بدورها إلى سلسلة من اكتشافات تشكل فيما بينها معنى المسرحية.

لكن أى فعل لا يمكن أن ينشأ من فراغ، بل لابد أن يتولد من موقف، لذلك يشكل الموقف الدرامى العنصر الأساسى الأول فى الدراما. و«الموقف» فى الدراما يشبه «الموقف» فى الحياة من ناحية العناصر فهو يعنى ظرف يتواجد فيه البشر فى مكان وزمان معينين ويلتقون فيه حول أحد الموضوعات التى تشغلهم جميعا. لكن الموقف فى الدراما يتطلب حتما أن يشتمل على بذور صراع ـ أى أن يحمل إمكانات نشوب صراع ودون ذلك لا يكون موقفا دراميا. فلقاء الحبيب بالحبيبة مثلا أو لقاء صديقين فى حالة ود ووئام لايشكل موقفاً

درامياً لأنه لا يرهص بإمكانية حدوث صراع كما أنه يخلو من بذور الخلاف وصراع الإرادات. وحتى يتحول مثل هذا الموقف إلى موقف درامي لابد من زرع هذه البذور كأن يجعل المؤلف الحبيبة مثلاً فى حالة تذمر من تأخر الحبيب فى طلب يدها لفقر إمكاناته المادية، أو أن يجعل الحبيب يزمع السفر لطلب الرزق رغم إرادة الحبيبة، أو أن يجعل كل من الحبيب والحبيبة فى حالة توتر لأن العائلة ترفض زواجهما .. إلخ. وفى حالة لقاء الصديقين يمكن أن يحول المؤلف هذا الموقف إلى موقف درامى لو كشف للمتفرج أنهما يحبان نفس الفتاة مثلاً دون أن يدريان ذلك.

وحتى يتحقق الموقف الدرامى لابد أن يشتمل - بداهة - على شخصيات درامية - أى على إرادات إنسانية تمتلك طاقة الفعل أو على الأقل الرغبة فيه حتى وإن لم تقدر عليه. والشخصية الدرامية تختلف عن الشخصية فى الحياة لأنها بالدرجة الأولى جزء من البناء الدرامى ولا أهمية لها فى حد ذاتها. فالشخصية الدرامية هى «دور» مسرحى - أى سلسلة من الأفعال التى تساهم فى تكوين المسرحية ككل - وليس المؤلف مطالباً بأن يصورها لنا كاملة فى كل وأدق تفاصيلها، بل يكفى أن يقدم منها الجوانب التى تلزم المسرحية، وما يزيد عن ذلك يعد فائضاً عن الحاجة وعيباً درامياً.

والشخصية فى الدراما قد تكون مجرد نمط مألوف مثل الخادم الذكى الماكر، أو الصديق العطوف، أو الزوج الغيور، أو العم البخيل، أو الأم الطيبة، أو الحبيبة البريئة، أو المجرم الأثيم ـ وهى شخصيات شائعة فى الكوميديا والميلودراما. ويطلق على هذه الشخصيات النمطية عادة وصف «الشخصية ذات البعد الواحد».

لذلك فكلما تعددت أبعاد الشخصية فى الدراما إزدادت كثافتها وفاعليتها الدرامية. وأقوى الشخصيات الدرامية عادة هى التى تحمل داخلها نوازع وجوانب متعددة ومختلفة فتشتمل مثلاً على القسوة والرحمة معاً، أو على الشجاعة والفسوق والشهامة فى آن واحد ويطلق على الشخصية الدرامية المتعددة الجوانب عادة وصف «الشخصية المستديرة» أى المكتملة كالدائرة.

ويقدم لنا وليام شكسبير فى مأساته الشهيرة **ماكبث** نموذجاً رائعاً لهذه الشخصية «المستديرة» أى متعددة الجوانب. فالقائد العسكرى ماكبث محارب شجاع وتابع مخلص للملك وزوج محب وصديق وفى وإنسان له ضمير حى «تفيض نفسه بلبن الرحمة» ـ كما تصفه زوجته. لكنه فى نفس الوقت يمتلك طموحاً

جامحاً إلى السلطة والقوة والتفوق يدفعه إلى القسوة الشائنة وإلى الخيانة والقتل.

وإذا كان الموقف الدرامى (الذى يحمل بذور الصراع) بما يحتويه من شخصيات (نمطية أو مستديرة) هو بذرة الدراما، فإن الصراع - الذى يتجسد فى سلسلة من الأفعال تشكل فيما بينها الحدث الدرامى - هو جسد الدراما.

إننا حين نتحدث عن «الصراع الدرامى» فإننا نتحدث فى الوقت نفسه عن «الحدث الدرامى»، فالحدث الدرامى فى أوضح تعريفاته هو مجموعة الأفعال (الجسدية والانفعالية والقولية) التى تجسد الصراع فى مراحل تطوره حتى يصل إلى نهايته المنطقية والمحتومة - سواء كانت هذه النهاية سعيدة أو مأساوية.

إن الصراع الدائر فى نفس «ماكبث» بين طبيعته الفاضلة المخلصة الرحيمة وبين طموحه القاسى المجنون ليرفعه أولاً إلى قتل الملك الذين يدين له بالولاء وتربطه به صلة دم، ثم إلى قتل أعز أصدقائه حماية لنفسه ولحق أولاده فى وراثة التاج، ثم إلى قتل أفراد الحاشية، ثم إلى الطغيان والتجبر الذى يؤلب الأمة عليه فتسعى إلى

عزله ويتم لها ذلك. وتشكل كل أفعال ماكبث هذه وما تستدعيه من ردود أفعال ما نسميه بالحدث الدرامى.

ويصل الحدث الدرامى فى مسرحية **ماكبث** إلى ذروته حين يجد نفسه وحيدا فى قلعته، بعد أن انتحرت زوجته، وتخلى عنه كل أعوانه، وحاصرته جيوش الحانقين على حكمه الدموى، فيدرك فى لحظة استبصار مذهلة، وقد استيقظ ضميره القديم فجأة، أنه لم يجن من طموحه سوى العدم، فيلقى بحديثه الشهير الذى يؤذن بموته القريب:

غداً، وغداً، وبعد غد،

هكذا تمضى بنا الأيام حثيثاً

تزحف بخطوات ثقيلة متباطئة

تحملنا من يوم إلى يوم حتى نهاية الزمان.

وما كانت كل أيامنا الماضية سوى

شموع على طريق العدم،

تهدينا، نحن الحمقى، إلى تراب القبر.

●●●

ونختم الحديث عن عناصر الدراما بالحديث عن الحوار الدرامى. والحوار الدرامى ليس ثرثرة ونميمة أو تبادل أخبار، كما أنه ليس نقاشاً أو حواراً فكرياً وليس مناظرة.

إن الحوار يتطلب حتى يصبح درامياً أن:

- يسفر عن تحويل فى مجرى الأحداث.
- يسفر عن تحويل فى أحاسيس الشخصيات وأفعالها أو سلوكها أو مصائرها.
- يكشف عن أشياء تعدّل من رؤية المشاهد للأحداث وتفسيره لها وفهمه لمعناها ومغزاها.

والحوار الدرامى يجمع بين طاقات السرد (أى الحكى) من ناحية، والتعبير عن المشاعر والدوافع وخلجات النفس من ناحية، والتجسيد الدرامى من ناحية.

لذلك يقوم الحوار الدرامى الجيد عادة بعدة وظائف فى وقت واحد نلخصها فيمايلى:

- كشف أبعاد الموقف وعناصره وقواه المتصارعة.
- كشف الشخصية الدرامية وتجسيد أبعادها

النفسية والاجتماعية والأخلاقية والفلسفية، بل والرمزية أيضاً.

ـ تجسيد الصراع الدرامى، بمعنى ترجمة الأفعال ومسبباتها ونتائجها إلى أقول.

ـ كشف خلفية الأحداث.. أى إمداد المتفرج بمعلومات حول الأحداث السابقة على بداية المسرحية.

ـ بناء الجو النفسى العام للعرض سواء كان قاسياً دموياً أو ناعماً رومانسياً وذلك من خلال انتقاد مفردات الحوار.

ـ بلورة القضية الأساسية التى يتناولها العرض.

ـ بلورة الرموز التى يطرحها المؤلف والتى من شأنها أن تبسط دلالة العرض المسرحى فيصبح ذا معانٍ متعددة.

الكتابة للمسرح

تقتضى الكتابة للمسرح الإلمام بطبيعة المسرح. إذ لا يكفى أن نصوغ قصة فى صورة حوار لتصبح مسرحية. فرغم أن الحوار هو السمة البارزة التى تميز النص المسرحى المكتوب، إلا أن هناك فرقاً كبيراً وعميقاً

بين الحوارية الأدبية والمسرحية التى تكتب لتعرض على خشبة المسرح.

إن الحوارية الأدبية لا تحمل من ملامح المسرحية سوى الحوار الذى يستخدم كإطار شكلى خارجى يمكن الاستغناء عنه واستبداله بالسرد دون أن يتأثر المعنى. أما النص المسرحى فتجده يستخدم الحوار كعنصر ضمن عناصر أخرى لا تقل أهمية عنه مثل الحركة والإيماءة والديكور والإضاءة والموسيقى وغيرها.

لقد صاغ أفلاطون قديماً فلسفته فى صورة حواريات أو مناقشات جعل بطلها أستاذه الفيلسوف سقراط. وفى القرن السابع عشر كتب المؤلف المسرحى الإنجليزى جون درايدن مقالة نقدية عن الشعر الدرامى - أو الدراما الشعرية بمعنى أصح - فى صورة حوار ممتد بين أربعة أصدقاء.

ولكن استخدام هذين الكاتبين للحوار لا يجعلنا نطلق على هذين العملين الأدبيين لقب المسرحية. فاستخدام الحوار فى حد ذاته لايبرر إطلاق صفة المسرحية على العمل الأدبى حتى وإن توفرت فيه بعض عناصر الدراما من موقف وصراع وشخصيات.. إلخ،

فهذه العناصر الدرامية قد تتوفر بدرجات متفاوتة فى أنواع أدبية لا علاقة لها بالمسرح مثل الرواية أو القصة القصيرة أو القصيدة، بل يوندر أن يخلو منها أو من بعضها عمل أدبى، حتى القصيدة الغنائية. فالرواية أو القصة عادة ما تنمو وتتطور من خلال شبكة من العلاقات المتصارعة بين الشخصيات، وقد تستخدم الحوار إلى جانب السرد، كما يفعل نجيب محفوظ مثلاً فى رواياته وقصصه القصيرة، بل إنه يندر أن تخلو أى رواية قديمة أو حديثة من فقرات من الحوار.

والقصيدة الغنائية أيضاً التى تعبر عن المشاعر الداخلية عادة ما تشتمل على درجة من التوتر والصراع بين عواطف متناقضة. وقد تشتمل فى بعض الأحيان على تصوير موقف أو على بعض الحوار حتى وإن جاء من طرف واحد.

إن خصوصية الكتابة للمسرح لا تكمن فى استخدام الحوار فقط، بل تنبع من طبيعة المسرح الخاصة التى تميزه عن كافة الأشكال الأدبية الأخرى. وتتلخص طبيعة المسرح الخاصة فى تعدد لغاته ووسائله، فالمسرح وسيلة اتصال لا تعتمد على الكلمة المنطوقة وحدها فى تشكيل وإيصال رسالة الكاتب، بل تخاطب العين بقدر ما تخاطب الأذن، وتوظف لغة الحركة

والإيماءة واللون والإضاءة وتشكيل المنظر المسرحى إلى جانب الأنغام والأصوات فى توصيل معناها.

إن كاتب الرواية عليه أن يصف لنا كل شئ عن طريق اللغة. لكن الكاتب المسرحى يجد فى متناول يديه لغات أخرى عليه أن يستغلها ويوظفها عن طريق الإرشادات المسرحية. فنحن فى المسرح نشاهد ونرى ولا نسمع فقط، وقد تغنى حركة ما أو تعبير وجه عن الكلمة تماماً. كذلك فإن المنظر المسرحى الذى يصممه مهندس الديكور يغنينا عن الوصف المسهب المفصل فى الرواية. وبينما يجد كاتب الرواية لزاماً عليه أن يلجأ إلى اللغة فى التعبير عن الحالة الشعورية للشخصية، يستطيع الكاتب المسرحى أن يستخدم الإضاءة والموسيقى والديكور للإيحاء بها وأن يستغنى تماماً عن الكلمات.

إن المؤلف المسرحى عليه أن يعى لغة المسرح المنوعة المركبة هذه وأن يستغل كل عناصرها ومفرداتها من ديكور وحركة وإضاءة وإيقاع وموسيقى وإلا تحول نصه إلى قصة أو رواية لا تحمل من ملامح المسرح سوى الحوار.

الكوميديا

بعد الحديث عن الأنواع الدرامية المعروفة والشائعة، دعونا الآن نتوقف عند أبهج هذه الأنواع وأحبها إلى نفوس الكبار والصغار، وهى الكوميديا، ولنحاول إلقاء مزيد من الضوء عليها.

تشتق كلمة «كوميديا» من كلمتين يونانيتين الأولى هى كلمة «كوموس» وتعنى احتفال أو مهرجان ريفى. والثانية هى فعل «أيداين» ومعناه «يغنى». ويدلنا هذا الأصل الاشتقاقى للكلمة عن ارتباط الكوميديا دوماً، ومنذ نشأتها وعلى طول تاريخها بروح الاحتفال واللهو والسمر فى الأعياد والموالد والمناسبات العامة. وربما كانت روح اللعب والترفيه والترويح عن النفس التى تشيع فى الكوميديا هى السبب فى ارتباطها بالضحك. فالكوميديا لعبة تمثيلية تغسل الروح من هومها وتخلصها من توترها عن طريق الضحك، وهى احتفال بالحياة تشترك فيه الجماعة فتتصل وشائجها وتقوى روابطها.

وإذا كانت الشعوب جميعها قد عرفت أنشطة اللهو والسمر منذ بدء التاريخ ـ كما يؤكد لنا المؤرخون ـ فإن الكوميديا كشكل مسرحى أدبى لم تظهر فى التاريخ

المعروف إلا فى القرن الخامس قبل الميلاد، وكان أول كاتب مسرحى كوميدى فى التاريخ حفظ لنا الزمن بعضاً من إبداعات قلمه هو الكاتب اليونانى أريستوفان. وتتميز كوميديات هذا الكاتب إلى جانب روح المرح التى تشع فى جوانبها وإلى جانب خيالها الخصب، بقدر كبير من السخرية الحادة والنقد اللاذع الذى يتناول الشخصيات العامة من سياسيين وأدباء وفلاسفة. فالكوميديا تتخذ من العيوب الاجتماعية والإنسانية والأخلاقية مادتها (وإن تعففت عن السخرية من العيوب الجسدية التى يولد الإنسان بها فهو ليس مسئولاً عنها).

والكوميديا تضع نصب عينيها فى معظم الأحيان هدفاً إصلاحياً يسعى إلى خير المجتمع وصلاحه.

وقد أكد الفيلسوف اليونانى القديم أرسطو هذا الهدف الإصلاحى الاجتماعى الذى تسعى إليه الكوميديا. فالكوميديا تتناول الإنسان باعتباره مخلوقاً إجتماعياً، وتصوره فى علاقاته الاجتماعية فى إطار مجتمعه، وهى فى هذا تختلف اختلافاً واضحاً عن المأساة (أو التراجيديا) التى تركز على الفرد فى

صراعاته النفسية والفلسفية. وإذا كان الأبطال العظماء هم مادة المأساة، فإن الشخصيات التى تأهل عالم الكوميديا هى عادة شخصيات عادية، لا تتميز عنا، بل تحمل من العيوب والمساوئ ما يثير الضحك والسخرية.

وإذا كان الإصلاح عن طريق النقد الساخر - الاجتماعى والسياسى والأخلاقى - هو هدف الكوميديا، حتى الرومانسى منها، فإن الاحتفال بالحياة وتأكيد انتصار الإنسان على المصاعب والآلام يمثل أيضاً أحد غاياتها.

وقد أكد هذه الغاية عالم النحو والبلاغة الرومانى «دوناتوس» فى القرن الرابع بعد الميلاد حين وصف الكوميديا بأنها تصور التحول من الخلاف إلى المصالحة، ومن المتاعب والمصاعب إلى الفرج والسرور. وقد ساد هذا المفهوم إبان العصور الوسطى وحتى عصر النهضة حتى ظهور مفهوم الكوميديا النقدية الاصلاحية عند اكتشاف كتابات أرسطو فى هذا الموضوع، وهى الكتابات التى طرحت مفاهيم درامية سيطرت على ساحة الأدب المسرحى وهيمنت عليه حتى القرن العشرين.

مولدات الكوميديا وأنواعها

فى القرن التاسع عشر قال الفيلسوف الدنمركى «سورين كيركجارد»:

«أينما توجد الحياة يوجد التناقض، وأينما يوجد التناقض توجد الكوميديا».

فالكوميديا تتولد من إدراكنا للتناقض فى الحياة، تناقض المظهر والمخبر، الكلمة والفعل، الموقف والسلوك، ما نتوقعه وما يحدث بالفعل.

والتناقض الذى يولد الكوميديا والضحك يتميز بخاصية هامة هى أنه تناقض لا تحتمه قوى الطبيعة أو الأقدار. فهو تناقض وقتى زائل يمكن التخلص منه حتى تستوى الأشياء فالكوميديا تطرح صوراً من الخلل الاجتماعى أو السلوكى أو الأخلاقى وهى صور تتميز بالمبالغة - مثلها فى ذلك مثل رسومات الكاريكاتير، صور تتميز بالمبالغة فى بعض الملامح والتبسيط فى ا[illegible] الأخرى بهدف تأكيد وتضخيم العيوب وإبرازها [illegible]لك حتى تستحث المتفرج على إدراكها وإصلاحها أو تلافيها.

فالمتفرج حين يشاهد هذه الصور الشائهة المطروحة

أمامه على خشبة المسرح، سواء كانت صورة مؤسسة أو فرد أو مجتمع، لا يملك إلا أن يقارنها بالصورة الواقعية المعهودة التي يألفها فى حياته. وتفضى المقارنة حتماً إلى إدراك التناقض بين الصورتين، وإبراز العيوب الكامنة فى الواقع، وهى العيوب التى يخفيها عن عيوننا غشاء العادة والاعتياد فلا نكاد نبصرها وحين يتحقق هذا الإدراك يتولد الإحساس الكوميدى والضحك الساخر.

وقد جرى العرف على تقسيم الكوميديا إلى أنواع ثلاثة:

ـ أما النوع الأول فهو كوميديا المواقف، وفيه تنبع الكوميديا ويتفجر الضحك من إدراك تناقض فى الموقف المطروح، كأن يصل شخص مثلاً إلى أحد البيوت القديمة الضخمة معتقداً أنه فندق أو خان، فيأخذ فى معاملة أهله على هذا الأساس ويتصور أن إبنة صاحب البيت خادمة أو طاهية فيأمرها وينهرها مما يـ[illegible] دهشتها وغضبها لأنها تعرف أن هذا الشخص هو أحـ[illegible] الأقرباء وأنه قد أتى لخطبتها رغم أنها لم تره من قبل. وهذا المثال مأخوذ من مسرحية «تمسكنى حتى تتمكن»

للكاتب الأيرلندى جولد سميث.وفى مثال آخر، قد يصل شخص بسيط مطحون إلى فندق كبير فيتصور القائمون عليه أنه أمير عظيم ـ كما يحدث لنجيب الريحانى فى فيلم «سلامة فى خير».

وفى بعض الحالات قد تتحول كوميديا الموقف إلى «هزلية» أى «فارس» (والكلمة إيطالية الأصل مشتقة من فعل معناه «الحشو») وذلك حين يضعف المنطق الذى يربط الأحداث بعضها بالبعض وتمتلئ الكوميديا بالمفارقات المفتعلة والمصادفات والمفاجآت التى لا مبرر لها من داخل الموقف، ويصحب ذلك عادة تزايد إيقاع الحركة الجسدية فى صورة مطاردات لاهثة أو اصطدامات جسدية عنيفة، أو ضرب وركل ومبالغات حركية.

ـ أما النوع الثانى فهو كوميديا الشخصية، وفيه يكمن عنصر التناقض والخلل المولد للضحك فى الشخصية بالدرجة الأولى. ففى هذا النوع يقدم لنا المؤلف عادة شخصية تعانى من عيب يتهدد السلام الاجتماعى، مثل البخل الشديد ـ كما نجده مجسداً فى

كوميديا «البخيل» للكاتب الفرنسى موليير فى القرن السابع عشر، أو مثل النفور الشديد من الضوضاء ـ الذى يقترب من هذا المرض ـ كما صوّره معاصره الكاتب الإنجليزى بن جونسون فى مسرحية «المرأة الصامتة». وهناك أيضاً شخصية الزوج الغيور غيرة حمقاء، أو العجوز المتصابى (الذى سخرت منه ثريا حلمى فى مونولوجها المشهور «عيب اعمل معروف، عيب مانتش مكسوف»)، أو شخصية المدمن لداء الكذب أو التفاخر الأجوف.. إلى آخر هذه النماذج الكوميدية المعروفة.

ـ والنوع الثالث من الكوميديا هو كوميديا السلوك، وهى أيضاً كوميديا نقدية اجتماعية، تتخذ موضوعها السلوك الاجتماعى الشائه، بدلاً من العيوب الأخلاقية، وتركز على السخرية من الزيف والتصنع والإدعاء. وقد اتخذ الكاتب الأيرلندى برنارد شو هذا النوع من التناقض السلوكى موضوعه الكوميدى فى مسرحيته الشهيرة «بيجماليون» التى أعدت بعد ذلك للمسرح تحت عنوان «سيدتى الجميلة». ففى هذه المسرحية تتولد الكوميديا من التناقض بين عقلية ونفسية ولغة الفتاة «إيلايزا» بائعة الورد فى حى كوفنت جاردن، وبين

سلوكيات المجتمع الراقى التى تحاول أن تقلدها حين يتعدها أستاذ اللغويات «مستر هيجنز» بالتدريب والمران ليكسب رهاناً مع صديقه الكونوليل «بيكرنج».

الضحـك

تحدثنا فى الصفحات السابقة من هذا الكتاب عن الكوميديا. وقبل أن نترك هذا الموضوع المبهج وننتقل إلى المأساة، دعونا نتوقف قليلاً لنفحص عنصر الضحك الذى لا تكتمل الكوميديا دونه.

ماهو الضحك؟ وماهى مسبباته؟

الضحك فى أبسط تعريف هو رد فعل جسدى تلقائى لاستثارة عقلية مثل النكتة، أو جسدية مثل الدغدة. وهو رد فعل تشترك فيه خمس عشرة عضلة من عضلات الوجه مع الجهاز الصوتى والتنفسى للإنسان.

وعن طبيعة الاستثارة التى تولد الضحك قال الفيلسوف الفرنسى «هنرى برجسون» أنها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بإدراكنا لنوع من الخلل أو التشوه أو التناقض فى الحياة. فنحن حين نبصر إنساناً مثلاً فإننا نتوقع أن يسلك سلوك البشر، وأن يتحرك مثلهم، وأن يتحدث كما يتحدثون. فإذا وجدناه يسلك سلوك

الإنسان الآلى مثلاً، ويتحدث بصوته كما فعل الفنان محمد صبحى فى الفصل الأخير من مسرحية **الهمجى**، نصاب بما يشبه الصدمة التى تعبر عن نفسها بالضحك. والصدمة التى نشعر بها فى مثل هذا الموقف تحمل ظلالاً من الخوف من ناحية ـ فالتناقض أو التشوه عادة ما يثير الخوف والنفور ـ وتحمل أيضاً ظلالاً من العدوانية. فالإنسان بطبيعية يعادى كل ما يخالف الطبيعة والاستواء. وقد أكد العالم النفسى الشهير «سيجموند فرويد» على هذا المعنى فى تعريفه للضحك وذلك حين وصفه بأنه نشاط يساعد على تحرير الإنسان من التوتر الذى يشعر به إزاء تناقضات الحياة واختلالها، كما يساعده أيضاً على التخلص من مشاعره العدوانية ومخاوفه المكبوتة.

وفى رأى عالم نفسى آخر، هو الأمريكى «وليام ماكدوجال»، يمثل الضحك عنصراً هاماً فى تحقيق التوازن النفسى للإنسان، فهو يقول:

«اخترع البشر الضحك كمضاد حيوى للحد من نزعة التعاطف مع آلام البشر التى قد تولد الكآبة إذا إزدادت عن حدها».

وفى هذا القول الكثير من الحكمة. فالإنسان الذى يأخذ هموم الحياة وآلامها فى كل لحظة من يومه مأخذ الجد الشديد ولا يستطيع أحياناً أن ينظر إليها بعين الفكاهة لابد وأن يصاب بالكآبة إن عاجلاً أو آجلاً، بل وقد يغدو هو نفسه مصدراً للفكاهة كما أدرك شكسبير حين صور الشخصية الكئيبة المكتئبة دوما تصويرا كوميدياً فى مسرحية **كما تحب** — أو **على كيفك** بالعامية ـ وذلك فى صورة الفيلسوف المكتئب جاكويز.

ولأن الضحك لا يمكن أن يتولد فى وجود مشاعر التعاطف العميقة، تلجأ الكوميديا دائماً إلى تصوير شخصياتها تصويراً مبالغاً فيه، يحمل ملامحاً كاريكاتيورية وذلك حتى تمنع المشاهد من التعاطف الشديد معهم ومع تناقضاتهم ومواقفهم الحرجة وهو ما يقدر يمنع انفجار الضحك.

وإذا كان إدراك التناقض والخلل، وضرورة التنفيس عن طاقاتنا العدوانية تجاه الخلل، هو العنصر الأساسى فى استثارة الضحك، فقد اتخذت الكوميديا كنوع درامى ومسرحى من هذا العنصر منطلقاً لها فى تصوير حياة البشر والمجتمع، وجعلت هدفها انتقاد هذه

التناقضات بغرض إزالتها من ناحية، والتفريج عن البشر وتوترهم إزاءها من ناحية أخرى.

التراجيديا

تحدثنا فى الجزء السابق عن أثر الكوميديا الفعّال فى إزالة التوتر والكآبة، ومن الترويح عن نفسى من خلال الضحك. وقد يدهش البعض إذا علموا أن التراجيديا أيضاً، أو المأساة، لها أثر تفريجى مماثل. وقد وصف الفيلسوف اليونانى القديم أرسطو هذا الأثر فى معرض تعريفه للمأساة فى كتابه الشهير **فن الشعر** حين قال: إن وظيفة المأساة هى تطهير النفس البشرية وإعادة التوازن إليها من خلال تعاطف المتفرج مع مصير أبطالها المؤلم، وشفقته وحدبه عليهم، وفزعه لمصيرهم.

فإذا كانت الكوميديا تستخدم الضحك لنقد المجتمع والأفراد والسخرية منهم بهدف الإصلاح، فإن التراجيديا لا تقل عنها نبلا فى هدفها، فهى تسعى إلى دعم الروابط الإنسانية بين البشر عن طريق تدعيم مشاعر التعاطف والمشاركة الوجدانية. وهى تزرع فى النفس وتقوى صفة الجلد ورباطة الجأش، وتعلمنا

الصبر على الشدائد ومواجهتها بالرضا والإيمان والتراحم.

وإذا كانت الكوميديا تجعل المتفرج يشعر بتميزه على أبطالها، وبأنه أسعد حظاً منهم لأنه لا يعانى من عيوبهم ونقائصهم ولا يجد نفسه فى مواقفهم المحرجة التى تجعلهم هدفاً للسخرية، فإن التراجيديا تذكرنا بأننا فى نهاية الأمر بشر نشترك فى نفس المصير، ونتعرض لنفس المحن والشدائد، فمن منا لم يجرب الفشل ولو مرة فى حياته، ومن منا لم يفقد عزيزاً، أو يواجه ظلم وتعنت الأقدار؟ ومن منا أيضاً لم يواجه محنة الاختيار بين فعلين أو طريقين أو خيارين أحلاهما مرُّ؟

إن محنة الاختيار بين ما تمليه العاطفة والنزعة الإنسانية والضمير وبين ما يمليه الواجب الاجتماعى أو القومى أو الدينى تمثل ملمحاً متكرراً من ملامح الصراع فى المأساة منذ نشأتها فى القرن الخامس قبل الميلاد. ففى أول مأساة حفظها التاريخ لنا، وهى مسرحية بعنوان **الضارعات** تلجأ مجموعة من الفتيات إلى مملكة آرجوس ويطلبن الحماية من ملكهاوأهلها من ظلم فادح وعدوان يوشك أن يلحق بهن. ولكن حماية

هؤلاء الفتيات، كما يدرك الملك، ستجر مملكته إلى حرب ضــروس تهلك الزرع والضــرع.. ويولد هذا الموقف صراعاً عنيفاً يحتدم فى نفس الملك. فحماية المستجير واجب دينى وإنســانى، خـاصــة حــين تربط المجــير بالمستغير والمغيث بالمستغيث وشائج دم وصلات قربى كما هو الحال فى المسرحية. لكن الواجب القومى يحتم أيضــاً أن يضع الملك مصالح شعبه وأمته فى المرتبة الأولى.

هذه هى حيرة الملك «بيلاسـجوس» فى مسرحية الضارعات وهى حيرة مأساوية طاحنة نعرفها جميعاً بدرجات متفاوتة فى مواقف مختلفة حين يتوزعنا نازعان كلاهما قوى وراسخ ومتأصل فى النفس. ولعل أبلغ مثال على هذه الحيرة المأساوية هو موقف إبراهيم عليه السلام حين أمره الله أن يذبح فلذة كبده امتحاناً لإيمانه. لكن رحمة الله واسعة. فما أن استسلم إبراهيم لقضاء الله حتى شملته رحمته وأنقذته من براثن المأساة.

الدراما والصحة النفسية

تعـرضنا فى حـديثنا عن التـراجـيـديا إلى الأثر الإيجـابى الذى تحدثه المأسـاة فى نفس المتفـرج، ذلك

الأثر الذى وصفه الفيلسوف اليونانى القديم أرسطو بالتطهير، تطهير النفس، أى إعادة السلام والتوازن إليها.

وإذا كان الشاعر الرومانى القديم هوراس قد أكد على القيمة التعليمية للدراما والفن عموماً، ووصف الفن بأنه طبقة السكر التى تغطى الدواء المر حتى يبلعه المريض فيتحقق له العلاج الناجع، وذهب مذهبه كثيرون بعده، فإن علماء النفس فى القرن العشرين قد اكتشفوا فى الدراما فوائد أخرى غير التعليم والتقويم والتصحيح، وهى فوائد نفسية بالدرجة الأولى.

ولقد ذكرت من قبل فى معرض حديثى عن الكوميديا ما قاله العالم النفسانى الشهير سيجموند فرويد عن أثر الضحك فى تحرير النوازع الداخلية المكبوتة وإظهارها، والطفو بها إلى سطح الوعى حتى تستقيم الصحة النفسية للفرد. وذكرت أيضاً من قبل رأى الفيلسوف الفرنسى برجسون عن فاعلية الدراما فى إزالة التوتر النفسى عن طريق الضحك.

وأود فى هذا المقام أن أستطرد فى الحديث عن هذا الموضوع، أى عن أثر الدراما والفن عموماً على الصحة

النفسية. وسوف أتناول هنا آراء ثلاثة من العلماء الذين تناولوا هذا الموضوع فمضوا به إلى آفاق جديدة فى القرن العشرين وهم الناقد الأدبى الانجليزى أ. أ. ريتشاردز (أيفور آرمسترونج ريتشاردز)، والمحلل وعالم النفس الأمريكى إيريك بيرن، والمخرج المسرحى الذى تحول إلى التحليل النفسى جـ. ل. مارينو.

لقد اهتم هؤلاء العلماء الثلاثة بدراسة أثر الدراما والفن على نفس الإنسان فى حالات الصحة والمرض على السواء. يقول لنا الناقد الأدبى ريتشاردز أننا فى كل يوم من حياتنا نتعرض لكم هائل من المشاعر المتضاربة التى لا يربطها رابط ولا ينتظمها نسق منطقى أو نظام واضح مما ينجم عنه ضرب من الفوضى الشعورية التى تجعلنا نشعر بالاضطراب والتوتر.

فالفرد منا قد يبدأ يومه بمشاعر الغضب والحنق فى الصباح لأسباب عدة، مثل إنقطاع المياه مثلا، أو زحمة المواصلات، أو فوضى المرور، أو إنفجار ماسورة مجاوى تغرق الشارع فى المياه العفنة. وقد يشعر الفرد منا فى نفس اليوم ذاته فى فترة لاحقة بالنشوة لنجاح حصل عليه أو للقاء محبوبته على غير ميعاد أو صديق

طالت غيبته. والفرد منا قد يستمتع فى اليوم نفسه بأكلة شهية، وقد يحزن لخبر ما، أو يتأفف من منظر قبيح، وقد تؤرقه مشاكل مادية أو هموم وطنية أو قومية، أو يضطرب لأخبار الحروب والمجاعات وهلم جرا.

وهكذا يصبح الفرد منا فى كل يوم من حياته نهباً لمشاعر متنافرة تتهدد سلامته النفسية. ومن هنا نشأت حاجة الإنسان الحيوية إلى الفن، فالفن تنظيم وتنسيق وتناغم وسلام.

إن الوظيفة النفسية الأساسية للفن المتقن الجميل، المحكم الصنع، فى رأى الناقد الأدبى أ. أ. ريتشاردز، أياً كان نوعه، وسواء كان موسيقى أو شعراً أو رواية أو مسرحية - الوظيفة الأساسية للفن الجميل هى إبداع نظام متناغم متسق يتلقاه الفرد ويستوعبه، فتتآلف مشاعره المتنافرة، ويحل النظام محل الفوضى، والتوازن محل القلق، والجمال مكان القبح، والتناغم والتراسل محل التناقض والتنافر، فتستقيم المشاعر وتصح النفس.

بدأ علم النفس يطرح نفسه على ساحة المعرفة الإنسانية منذ منتصف القرن الثامن عشر. وحين اشتد

عـود هـذا العلم الوليـد وتعـددت مناهـجـه بدأ العلمـاء ينتبهون إلى أثر الفن عموماً والمسرح خصوصاً على النفس البشرية وعلى الصحة النفسية، وتعددت الدراسات فى هذا المجال وتوالت حتى وصلت إلى ذروتها فى خمسينيات وستينيات هذا القرن.

ففى الخمسينيات اتحدت الدراما مع علم النفس لصالح الإنسان فى شخصية نابهة شقت مساراً جديداً فى العلاج النفسى وهو المحلل النفسى جـ. ل. مارينو.

كان مارينو رجل مسرح درس الإخراج والدراما وعلوم المسرح ثم اتجه إلى دراسة علم النفس. وكانت حصيلة هذا المخرج بين دراسة علم النفس وفن المسرح هى ابتداع منهج جديد فى العلاج النفسى الجماعى، وهو منهج يقوم على التمثيل والارتجال المنظم الذى يقوم به المرضى تحت إشراف الطبيب المعالج الذى يلعب فى هذه الحالة دور المخرج.

وقد أطلق مارينو على هذا المنهج الجديد اسم «السايكو دراما». وكلمة «سايكو» فى اليونانية تعنى الروح أو النفس، ومنها اشتقت كلمة «سيكولوجى» أو علم النفس. أما كلمة دراما فهى تشير إلى فعل المحاكاة على خشبة المسرح ـ أى التمثيل.

و«السايكو دراما» كما يصفها رائدها جـ.ل. مارينو هى نشاط تمثيلى جماعى يشترك فيه المرضى بالعلل النفسية تحت إشراف الطبيب المعالج الذى يقود وينظم عملية التمثيل وتوزيع الأدوار. ويهدف التمثيل فى «السايكو دراما» إلى الكشف عن خبايا النفس، والتعبير عن تناقضاتها وصراعاتها الخفية ونوازعها المتضاربة، وذلك حتى يتحقق الوعى بأعماق النفس، وتتحرر الذات من عقدها وآلامها فتسترد توازنها وصحتها.

إن العلاج النفسى ما هو فى جوهره إلا استكشاف للذات، وإلقاء للضوء عليها، وعلى المناطق الغامضة المظلمة فيها، حتى يمكننا السيطرة عليها، ولهذا يلجأ العالم النفسى إلى استدراج المريض إلى الكشف عن خباياه التى يرفض عقله الواعى الاعتراف بها أو إدراكها، ويستخدم فى هذا إما منهج التداعى الحر أو التنويم المغناطيسى.

وقد اكتشف مارينو أن التمثيل - أى محاكاة المواقف التى حدثت فى الماضى من خلال التمثيل فى الحاضر - هو أقصر الطرق إلى اكتشاف خبايا النفس. واستفاد فى اكتشافه هذا بخبرته فى الإخراج والتمثيل المسرحى.

إن الممثل فى المسرح حين يود أن يتقمص شخصية ما فإنه عادة ما يلجأ إلى تجاربه الشخصية، ومخزون خبرته الإنسانية، ويستفيد منها فى تحديد الملامح النفسية للشخصية وتجسيد معاناتها وسلوكها. وقد يساعده التمثيل على تذكر أحداث مرت به فى الماضى ونسيها أو على اكتشاف جوانب من نفسه لم يكن على علم بها.

وقد كتب المخرج الروسى الكبير «**ستانسلافسكى**» حول هذا الموضوع فى عدد من الكتب **مثل حياتى فى الفن**، **وبناء الشخصية الدرامية**، وغيرها. و«ستانسلافسكى» هو صاحب المدرسة الطبيعية الحديثة فى التمثيل وهى المدرسة التى تتبعها الغالبية العظمى من الممثلين فى شتى أنحاء العالم، سواء فى مجال المسرح أو السينما أو التليفزيون. ولقد نصح هذا المخرج العظيم الممثل بأن يستعين بخبرته الشخصية، وذكرياته وتجاربه فى تقمص الدور الذى يناط به. فالتمثيل كان فى رأيه عملية استحضار للماضى فى الحاضر، واستكشاف للذات ومخزون الذاكرة.

ولقد استلهم العالم النفسى جـ. ل. مارينو نظرية التمثيل التى طرحها هذا المخرج الروسى العبقرى،

وأفاد منها فى صياغة «السايكو دراما» التى أفادت بدورها آلاف المرضى النفسيين.

فى عام ١٩٦٥ وصف المحلل النفسى الأمريكى «إيريك بيرن» السلوك الاجتماعى بأنه «ألعاب يلعبها البشر» وذلك فى كتاب يحمل هذا العنوان. وقد لقى هذا الكتاب رواجاً كبيراً آنذاك، ومازال يمثل علامة هامة فى مجال دراسات علم النفس الاجتماعى.

يقول «بيرن» فى كتابه هذا أن السلوك الاجتماعى للبشر ما هو إلا مجموعة من الأدوار التى نمثلها دون وعى أو عن وعى، أو مجموعة من الأقنعة التى نرتديها فى مناسبات مختلفة. ويمضى بيرن ليؤكد أننا فى حياتنا الاجتماعى نحاكى الممثل المسرحى الذى يرتدى الزى المناسب لكل دور وموقف، ويختار الكلمات التى تتفق مع طبيعة المناسبة.

إن الحياة الاجتماعية فى رأى «بيرن» هى تمثيلية طويلة نتدرب على أدائها منذ الصغر، ونمارسها فى الكبر، وتستمر حتى نهاية العمر. فنحن فى مرحلة الطفولة نتعلم آداب الحديث والسلوك والملبس والمأكل والمعاملة، وتلقننا الأسرة تقاليد المجتمع وعاداته. وحين

يشتد عودنا ونخرج إلى الحياة نمارس ما تعلمناه، وننخرط فى هذه التمثيلية الاجتماعية المستمرة بدرجات متفاوتة من الوعى وذلك حتى لا يتهمنا المجتمع بالشذوذ أو الإنحراف.

ويؤكد «بيرن» أننا فى أحيان كثيرة نمارس التمثيل عن وعى، فكثيراً ما نواجه فى الحياة مواقف تقتضى أن نعد العدة لها، فتجد الفرد منا يحدد أسلوب الحديث وموضوعه، ونوع الملبس والزينة، فكأنه يتدرب على أداء دور تمثيلى على خشبة المسرح.

إنك مثلاً حين تذهب للقاء شخصية هامة أو لحضور احتفال رسمى تختار ملابسك بعناية لتتفق مع المناسبة. وتعد الصورة الملائمة التى ينبغى أن تبدو عليها، فتعزف عن إلقاء النكات مثلاً أو الضحك بصوت عالى، وتتحكم فى حركاتك وإيماءاتك تحكماً دقيقاً، وتغدو فى سلوكك هذا أشبه بالممثل الذى يعى دوره ويؤديه خير أداء. لذلك حين تعود إلى المنزل تسرع بخلع ملابسك الرسمية، وتتنفس الصعداء، وتعود إلى طبيعتك.

وقد انتبه المسرحيون قديماً وحديثاً إلى أوجه التشابه بين التمثيل على المسرح والتمثيل فى الحياة -

أى اللعبة الاجتماعية. فقديماً وصف شكسبير الحياة بأنها مسرح كبير نؤدى عليه عدداً من الأدوار قبل أن يسدل الستار الختامى بالموت، وحديثاً ردد مقولته هذه فناننا الراحل يوسف وهبى حين همس فى فيلم «غزل البنات» ـ و«ما الحياة إلا مسرح كبير»، وحديثاً أيضاً وصف كاتبنا الراحل يوسف إدريس الحياة على لسان بطل مسرحيته **البهلوان** بأنها سيرك كبير.

لقد قال أرسطو قديماً أن الدراما تحاكى الحياة. لكن علم النفس الحديث يؤكد لنا أيضاً أن الحياة تحاكى المسرح.

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩٥/٤٩٣٧

I.S.B.N 977-01-4408-8